



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Profesor Ireneusz Opacki, czyli odkrywanie innego

Author: Krzysztof Kłosiński

Citation style: Kłosiński Krzysztof. (2003). Profesor Ireneusz Opacki, czyli odkrywanie innego. W: A. Węgrzyniak, T. Stepień (red.), "Tkanina : studia, szkice, interpretacje" (S. 344-357). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Kłosiński

Profesor Ireneusz Opacki,
czyli
odkrywanie Innego*

W roku 2000 znane wydawnictwo Longmana opublikowało książkę *Modern Genre Theory* pod redakcją Davida Duffa. Intencją twórcy tej bardzo starannie przygotowanej edytorsko antologii było „zebrać po raz pierwszy wybór najważniejszych prac z teorii gatunku, zaczynając od pierwszych lat XX wieku”. Wybrano 14 autorów, są tu największe nazwiska XX-wiecznej humanistyki: Croce, Tynianow, Propp, Bachtin, Frye, Jauss, Jameson, Todorov, Derrida, Genette. A wśród nich Ireneusz Opacki.

Zamykając przedmowę Duff pisze, że nie ma nadziei na wskrzeszenie neoklasycznego złudzenia, że można by zrekonstruować kompletną, wyczerpującą taksonomię rodzajów literackich, i nie podziela strukturalistycznej fantazji o totalnej nauce dotyczącej literatury jako systemu, ale chciałby umożliwić czytelnikowi takie spojrzenie na historię literatury, które pozwoliłoby dostrzegać gatunkowe spektrum danej epoki i jego dynamikę, polegającą na sąsiedowaniu gatunków, dominacji jednych i podporządkowaniu innych, oraz zmiany owego spektrum w czasie. Tę nadzieję podpira odwołaniem do Opackiego i jego teorii „gatunków koronnych”. Bardzo trafna wydaje mi się charakterystyka propozycji Opackiego, którą Duff zawarł we wstępie do antologii.

* Tekst jest rozszerzoną wersją artykułu z serii: „Humaniści na Śląsku” zatytułowanego *Profesor Ireneusz Opacki, czyli odkrywanie Innego*, który ukazał się w czasopiśmie „Śląsk” (2000, nr 10).

„Opublikowany po raz pierwszy w 1961 roku i pomyślany częściowo jako krytyka teorii gatunków literackich, naszkicowanej we wpływowej *Teorii literatury* René Welleka i Austina Warrena, esej Opackiego dokonuje przeniesienia problematyki ogólnometodologicznej na kwestię krzyżowania się lub »hybrydyzacji« gatunków. Posługując się studiami nad wieloma konkretnymi przypadkami, Opacki wysuwa przejrzysty teoretyczny opis procesu, którego ścisły charakter pozostawał niejasny w większości wcześniejszych ujęć ewolucji literackiej: w szczególności owego procesu, w jakim gatunki modyfikują się i kombinują wzajemnie, tworząc zmienne formy i ewentualnie dając początek nowym gatunkom, gdzie wciąż daje się wydzielić rozmaite płaszczyzny ewolucji. Podobnie, jak w teorii rosyjskiego formalizmu, zmiana gatunkowa ujmowana jest jako rywalizacja bądź kombinacja, a w każdym okresie istnieje tendencja do »zdominowania« przez konkretny gatunek, oddziałujący na inne gatunki, by je ostatecznie przekształcić w hybrydy samych siebie. Rozwijając ową quasi-polityczną metaforę hierarchii gatunków, Opacki nazywa te dominujące gatunki »gatunkami koronnymi« i ukazuje jak ich analiza może dostarczyć klucza do poetyki danego literackiego prądu lub okresu.”

Studium Opackiego jest w Polsce dobrze znane i nie można powiedzieć, żeby było niedoceniane. Napisane przez dwudziestoparolatka trafiło zaraz do antologii na długie lata wyznaczającej standard polskiego literaturoznawstwa teoretycznego (*Problemy teorii literatury*), w której nazwisko Opackiego znalazło się obok samych tuzów krajowych. Trzeba jednak przyznać, że miejsce w antologii Duffa, w ścisłej czołówce światowej i to wybranej z całego stulecia, może budzić uzasadnione emocje! Wszak Ireneusz Opacki, Profesor Ireneusz Opacki jest naszym dobrym znajomym, a stanowiąca podstawę angielskiego przekładu rozprawa *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* stała się lekturą obowiązkową, z której odpytujemy studentów. A jednak, umieszczony w samym środku spisu treści (pozycja 7), po Northropie Frye’u, a przed Hansem Robertem Jaussem, dwa miejsca od Bachtina i parę miejsc od Derridy (pozycja, jak przystało na dekonstrukcjonistę, 13), Opacki wydaje się jakby kimś innym. Kimś, kogo być może nie potrafimy już należycie postrzegać! Kimś nazbyt oswojonym, naszym, w którym nie podejrzewamy innego. Tak czy inaczej, owo wydarzenie edytorskie z roku 2000 jest znakomitym bodźcem, znakomitą okazją, skłaniającą do spotkania, nowego spotkania z pisarstwem Ireneusza Opackiego, które może stać się zdarzeniem „odkrywania innego” (żeby przywołać formułę jego antologijnego „sąsiada” Jacquesa Derridy).

Takiego spotkania z innym naucza uprawiana przez Opackiego sztuka interpretacji, spróbujemy jej przeto w odniesieniu do jego pisarstwa. Wpierw jednak rozejrzyjmy się w tym, co w sylwetce Uczzonego i Nauczyciela najlepiej oswojone.

Profesor Opacki istnieje w naszej świadomości jako osobistość życia naukowego i kulturalnego, a także życia, jak to powiedzieć, akademickiego, edukacyjnego, wychowawczego na Śląsku i w Zagłębiu. Akcentując wymiar osobowy, chcę podkreślić właśnie osobność, bycie osobą, której nie da się w żaden sposób sprowadzić do jakiegokolwiek zbiorowości, niepowtarzalność, brak determinującego zabarwienia kolorytem lokalnym. Zarazem przecież jest Opacki nierozdzielnie związany z miejscem jako Instytucją i myślenie o niej nigdy, zarówno w chwilach najtrudniejszych (w trudach choroby), jak i w chwilach odpoczynku, zabawy, urlopu, nie ustaje. Inaczej mówiąc: związek Opackiego z Instytucją jest zagadką, bo z jednej strony mógłby mówić „państwo to ja”, z drugiej strony nikt nigdy nie identyfikuje go z owym „państwem”, w „swojej” Instytucji pozostaje wszak „innym”. Nie mówiło się o nim nigdy: rektor, dziekan, dyrektor, tylko zawsze Profesor, nikt też, poza ścisłymi wymogami protokołu, nie zwracał się do niego inaczej, jak: Panie Profesorze. Tym dziwniejsze, że Opacki kieruje śląską polonistyką z niewielkimi przerwami od ćwierć wieku. Jest więc głównym twórcą nowoczesnej, uniwersyteckiej polonistyki na Śląsku. Twórcą w sensie zarówno ogólnokoncepcyjnym, jak i wzruszająco szczegółowym (na przykład od blisko 30 lat kandydaci na studia zdają testowy egzamin wstępny według jego „przepisu”). Twórcą jednak nade wszystko w wymiarze osobowym. Z jego ręki wyszło pewnie kilkuset magistrów, 28 doktorów, 11 doktorów habilitowanych.

Warto przyjrzeć się taktyce, jaką zastosował Opacki, przystępując do starannie przemyślanego planu budowy polonistyki śląskiej, bo styl działania mówi o osobie działającego. Zjawił się w Katowicach w roku akademickim 1973/1974 jako uczony o ustalonej renomie znakomitego badacza romantyzmu, ukształtowanego w KUL przez takich mistrzów, jak Profesor Czesław Zgorzelski, Profesor Irena Sławińska, a także Profesor Roman Ingarden. Już samo przywołanie nazwisk mówi wiele: była to szkoła podejmująca dziedzictwo formalizmu (poetyka), zarazem już strukturalistyczna (teoria konwencji i gatunków literackich, teoria komunikacji), wsparta o solidną bazę fenomenologii (teoria warstwowej budowy dzieła literackiego, teoria konkretyzacji), także zafascynowana procesami historycznymi, czytany z perspektywy historii idei. Opacki był przeświadczony, że zbudować ośrodek uniwersytecki można dopiero, kształtując — począwszy od pierwszego roku studiów — kadrę własną. Podejmuje strategiczną decyzję: chcąc skupiać wysiłki badawcze przyszłych śląskich polonistów na pewnym wspólnym obszarze, rezygnuje z profilu romantycznego, licząc się z realnym zapleczem warsztatowym (zbiory biblioteczne), i wybiera uwikłaną w dziedzictwo romantyczne, ale materiałowo łatwiej osiągalną na miejscu, grupę Skamandra. Jej zbiorową monografię stanowi seria prac zbiorowych pod jego redakcją i przychodzące z biegiem lat odkrywcze monografie autorskie (takim odkryciem tego ośrodka jest choć-

by Baliński). Rozmaitość skamandrytów, ich niedoktrynalność artystyczna pozwala uczniom Opackiego znajdować nader różnorodne obiekty i tematy badawcze. Pewną ramą wspólną powstającej szkoły jest „socjologia form poetyckich”, promująca lekturę nieformalistyczną, wspartą na semantyce warsztatu poetyckiego, mierzącą relacje, jakie wiąże poetykę i światopogląd.

Obok Instytutu, z którego przez pączkowanie wyodrębniły się potem samodzielne ośrodki: bibliotekoznawstwo, kulturoznawstwo, teatrologia, filmoznawstwo, równie ważnym miejscem oddziaływania Opackiego jest Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Tę tradycję dawania odczytów dla środowiska przywiózł z KUL-u, który wtedy korzystał ze ścieżki odczytowej, jako jedynej drogi prowadzącej odizolowanych od społeczeństwa uczonych za mury uczelni. Opacki był sekretarzem lubelskiego oddziału Towarzystwa pod prezesurą Profesora Czesława Zgorzelskiego, a teraz został prezesem oddziału sosnowieckiego, który rychło doczekał się w „Roczniku” Towarzystwa miana „zagłębia odczytowego”. Polonistyka, której charakter nadawał w dużej mierze Profesor Opacki, stała się więc w województwie śląskim — nie wahajmy się użyć tego słowa — pewnym „ruchem społecznym”, obejmującym naukowców, nauczycieli, studentów, uczniów, ale także przenikającym do rozmaitych środowisk kulturalnych, także do radia i telewizji.

Wróćmy do węższego kręgu uczniów Opackiego, którzy wyrastali jako wierzchołek tej edukacyjnej piramidy. Powiedzmy jednak najpierw, że on sam umiał być uczniem Profesora Czesława Zgorzelskiego i najbardziej zarazem twórczym (co wszak oznacza najbardziej niewiernym, zdolnym do „twórczej zdrady”) i najwierniejszym (towarzyszącym mistrzowi z poświęceniem do końca), który przywiązanie i szacunek dla Profesora umiał zaszczerpić własnym wychowankom. W napisanym do książki dedykowanej Opackiemu na 60. urodziny *Posłowi* Zgorzelski pięknie scharakteryzował „śląską szkołę Profesora Opackiego”, podkreślając, że: „Każdy z wolontariuszy tej »drużyny« jest inny!” Odkrywanie inności wśród własnych uczniów, a więc wśród tych, którym najbardziej grozi niebezpieczeństwo odkrycia w sobie tego samego (czyli śladu „ręki” mistrza), pobudzanie do odkrywania przez nich samych własnej inności — oto wyłaniająca się dewiza wychowawcza Opackiego. To jest także jego dewiza, z którą podchodzi do Instytucji: nie ingerować w politykę podległych sobie innych „drużyn”, pozwolić im na pielęgnowanie własnej inności.

David Duff dostrzegł obecność bardzo podobnego „politycznego” myślenia w stworzonej przez Opackiego teorii gatunku literackiego, podkreślając właśnie organizującą ją „quasi-polityczną metaforę” (w rodzaju „gatunków koronnych”). Jeśli uważnie wsłuchać się w omówienie Duffa, rzeczywiście dostrzeżemy ową prawidłowość, owo „prawo” ustalone przez Opackiego: „tendencja do »zdominowania« przez konkretny gatunek” narusza inność

pozostałych gatunków, które przestają być te same i stają się w sobie inne, czyli zamieniają się „w hybrydy samych siebie”; ale i ów dominujący gatunek podaje się (jeśli potrzebę od strony kanonu niezmiennych form) takiej samej „hybrydyzacji”. Píše Opacki: „Inne cechy tego gatunku uzyskują rangę cech dystynktywnych, a poprzednie tracą gatunkową wyrazistość”.

Zdumiewająca jest w swojej konsekwencji notatka badacza na marginesie rozprawy, odsłania ona bowiem kierunek, w jakim podąża myślenie Opackiego. W przypisku pod koniec rozprawy czytamy: „Przy tworzeniu pojęcia bierze się pod uwagę przede wszystkim istotę zjawiska niejako »samego w sobie«, pomijając aspekt jego istnienia, egzystowania w kontekście określonej rzeczywistości. Wydaje się, że przy konstruowaniu pojęć gatunkowych w nauce o literaturze ten aspekt egzystencji powinien być brany pod uwagę.”

Pamiętajmy, że taka „egzystencjalna” wizja czegoś tak (w tradycji) abstrakcyjnego, jak gatunek literacki, którego pojęcie — jak pisze Duff — „wciąż kwestionowano w ciągu ostatnich dwóch stuleci”, możliwa była dzięki spojrzeniu z perspektywy romantyzmu. Choć Duff podkreśla „antygatunkowe tendencje romantyzmu”, to przecież wszystko, co wynika z teoretycznych i praktycznych studiów Opackiego, dowodzi, że w grę wchodzi raczej przemieszczenie samej problematyki gatunku w romantyzmie, z którego ostateczne konsekwencje wyciąga właśnie polski uczyony. Wystarczy przypomnieć anonimową wypowiedź z wczesnoromantycznego niemieckiego *Atheneum*: „Romantyczny gatunek poetycki wciąż jest w trakcie stawania się; a jego właściwą istotą jest to, że może jedynie wiecznie stawać się, a nigdy się nie spełnić”. „Romantyzm (literatura) jest więc tym, co nie ma istoty, którą nie jest nawet jej nieesencjalność” — konkludują badacze „literackiego absolutu” Ph. Lacoue-Labarthe i J.-L. Nancy. „I dlatego romantyzm, który jest *de facto* pewnym momentem (i momentem własnego pytania), będzie zawsze tworzył coś więcej niż zwyczajną »epokę«, czy raczej nigdy nie przekroczy niedokonanego po nasze czasy charakteru epoki, którą zainaugurował.” Takiego romantyzmu dopatruję się też w wizji Ireneusza Opackiego.

Jesteśmy coraz bliżej tego, co stanowi ośrodek, zwornik całej działalności Profesora Opackiego. Bo nie jest nim teoria rzeczywistości (literackiej) jako poszukiwanie istoty zjawiska, czyli jego to-samości, jego tożsamości, ale refleksja nastawiona na aspekt egzystencji, czyli na nieustanny proces osvajania innego i hybrydyzacji swojskiego.

Taki wybór egzystencji przed esencją oznacza jedną decyzję: zrzeczenie się prawa do zawładnięcia przedmiotem, rezygnację z rozłożenia go na planie, spreparowania, które raz na zawsze by go unieruchomiło. Wyborem w tej sytuacji koniecznym jest więc interpretacja w mocnym znaczeniu tego słowa, czyli postępowanie, w którym inność egzystencji nie zostanie uśmiercona sprowadzeniem jej do tego samego.

Interpretacja jest zdarzeniem czegoś, co się nie wydarza. Jest zatem zdarzeniem się niemożliwego.

Kiedy Opacki chce podkreślić wyjątkowość doświadczanych i opisywanych zjawisk poetyckich, mówi o nich: „niebywałe”, co znaczy, według najprostszego słownika: ‘niezwykłe’, ‘nadzwyczajne’, ‘rzadkie’, ‘nie zdarzające się’. Właśnie — nie zdarzające się. Interpretacja jest dla niego zdarzeniem, w którym ujawnia się to, co niebywałe, więc nie zdarzające się. Najczęściej obszarem tego nie zdarzającego się zdarzenia interpretacji jest teren dobrze znany, gdzie jest się u siebie, w swoim „powiecie”, gdzie niejako wszyscy są „współpowietnikami”.

Wykładnikiem owej familiarności bywa dla Opackiego najczęściej zdrobnienie, bo ono określa to, co znane, łatwo rozpoznawalne, oswojone. W opozycji do jego kluczowego hasła wartościującego — „bywałe”. Tak się zaczyna lektura „wierszyka” Brzechwy (*Gwiazdy pierwsze*): „Wizja tyleż urokliwa, co i błaha: próżno by tu szukać wielkich problemów!”. Wiersz Tuwima (*Piotr Plaksin*) na pierwszy rzut oka wydaje się: „li tylko powierzchowną, na poły żartobliwą, na poły rzewną, sentymentalną dykteryjką romansową”. Właśnie: „na pierwszy rzut oka”! Wiersz Lechonia (*Śmierć Mickiewicza*) robi wrażenie „bardzo prościutkiego, adresowanego jakby do czytelnika »najzwyczajniejszego«, »najpopularniejszego«. Bo cóż ten wiersz — na ów pierwszy rzut oka przynosi? Wydawałoby się — niewiele poza prościutką, zapewne dość nastrojową i wzruszającą, ale dość naiwnie opowiedzianą anegdotą [...] opowiedzianą językiem tradycyjnym, społecznie łatwo czytelnym, pozbawionym poetyckich uniezwykłości i wyrafinowanych »gier« stylistycznych [...] nie zawierający w sobie żadnych znaczeń utajonych w skomplikowanych, trudno czytelnym zabiegach konstrukcyjnych”.

Tak, postępując na oczach czytelnika swój wierszyk, interpretator zbliża się niebezpiecznie nad próg przepaści, jeszcze krok, a usłyszeć musi to zawisłe w powietrzu pytanie: Jeśli jest, jak mówisz, to co ty tutaj robisz? Cóż nam po interpretatorze? Pytanie kwestionujące zasadność jego mowy suplementarnej, a — wobec oczywistości artefaktu — zbędnej. Opacki i ten gest werbalizuje: Jeśli wiersz nie jest skomplikowany, to i „nie wymagający też — tym samym — złożonych kategorii odbiorczych ze strony czytelnika”.

Ale uwaga! To jest przecież persyflaż: interpretator upodobia się językowo do owego czytelnika „popularnego i masowego”, jego głosem mówi, jego miejsce wyznacza swojemu odbiorcy, tylko po to, żeby go — jak to określił w dowcipnym eseju jubileuszowym o sztuce retorycznej Opackiego Aleksander Nawarecki — „ogłuszyć”, a może tylko „pacnąć”. Bawiąc się porównaniem dyskursywnej strategii Opackiego z przemyślnością innego tropiciela śladów Old Shatterhanda, uczeń Czarnoksiężnika zauważył, że: „W nazwisku Profesora także pobrzmiewa sugestywna onomatopeja.” Owoż „pacnąć”, którego echo słyszy Nawarecki w oklaskach, wybuchających po skończonym wykładzie.

dzie swego Mistrza („Pac-pac-pac” — tak również rozbrzmiewają oklaski), rozciągnąłbym może na pewną całość taktyki Opackiego, a nie tylko na jej ogłuszający efekt końcowy. „Pacnięcie” jest bowiem uderzeniem, któremu daleko do rażenia gromem, jest to chyba raczej przyjacielskie, opiekuńcze klepięcie, klaps, czasem najmniej bolesny sposób na przebudzenie drzemącej wrażliwości.

Interpretacja dałaby się w ten sposób utożsamić z budzeniem czujności, z ocknięciem się z kulturowego odrętwienia, w którym dzielimy obraz świata dobrze znanego, w którym się już nie czyta, ale konsumuje gotowe sensory. Przypomnijmy: w pierwszym goście lektury interpretator podszywający się pod swego rozleniwionego, inercyjnego, „popularnego” czytelnika nie widzi problemu (jak w mowie potocznej mówi się: „nie widzę problemu”). Albo raczej: wydobywa brak „poetyckich uniezwykłych”, brak „wyrafinowanych »gier« stylistycznych”, brak „znaczeń utajonych w skomplikowanych, trudno czytelnym zabiegach konstrukcyjnych”. Słowem — sytuację niepoetycką! Bo przecież za każdym z przytoczonych sformułowań kryje się pewna doktryna „poetyckości”, czy szerzej „literackości”: „uniezwyczajenie” to hasło formalistów (*ostranienije*), gra stylistyczna wywodzi się ze strukturalizmu, utajone znaczenia każą myśleć o hermeneutyce. Początek lektury, początek zapisanej interpretacji to moment braku tego, co poetyckie, braku poezji, a zarazem kryzys jej definicji, kryzys o wymiarze teoretycznym.

Bo skłonność do łatwej lektury inscenizowana na początku interpretacji nie tylko jest tu za każdym razem przewiną owego, odegranego przez Opackiego, zaspanego czytelnika, ale także oznacza swoisty kryzys instytucji lektury, która wyrabia nawyki nawet u profesjonalistów, nawet u największych spośród specjalistów.

Wręcz niesamowitą demonstracją owego kryzysu lektury znawców, tym cenniejszą, że u Opackiego (do polemik, jak zauważył Nawarecki, nieskłonny) rzadką, jest skupiająca jak w soczewce wszystkie właściwości omawianej tu strategii dyskusja z Kazimierzem Wyką wokół interpretacji ostatniego dwuwiersza *Elegii* Baczyńskiego. Toczona przez świeżo upieczonego doktora ze swym prawie dwa razy starszym promotorem.

W liście do Opackiego Wyka napisał: „w tym znakomitym liryku zakończenie — jak nieraz u Baczyńskiego, poety mało doświadczonego w robocie warsztatowej — jest puszczone, chybione, nie dotrzymuje poziomu całości. [...] A »serce pękło« — jakież banał w ostatecznym słowie utworu”. Na co Opacki odpowiada pytaniem: „Co jest banałem, a co nim nie jest?”

Trafnie kojarzy podobne gesty Nawarecki, powiadając, że: „Jest w tym coś z maieutycznej metody Sokratesa.”

„W tym konkretnym wypadku — ciągnie swe maieutyczne wywody Opacki — formuła »serce pękło« jest — wydaje mi się — co najmniej »dwuinterpretacyjna«. Z jednej strony może być ujrzana jako »banał«, jako zbyt już

otarta w poezji. Z drugiej — jako formuła »potoczna«, taka, która dzięki swojemu zbanalizowaniu uzyskała niejako »wtórny walor« uzwyklenia, potoczności i na tych prawach może powtórnie wejść do poezji, tym razem nie w funkcji metafory »upoetyczniającej«, ale właśnie »uzwykławiającej« język.” I zaraz dalej pojawia się przytłaczająca ilościowo i jakościowo argumentacja, wskazująca, że im bliżej końca wiersza, tym bardziej zaczyna w nim dominować, na wielu poziomach, skłonność do kolokwializmu.

Ale nie dosyć na tym! W następnym akapicie Opacki bierze w nawias dotychczasową argumentację i stwierdza, że dramatyzm ostatecznego słowa utworu polega też na tym, że może być ono równocześnie kolokwializmem i sformułowaniem dosłownym: „tym, co podlega tu »opisaniu«, jest serce pęknięte w sensie fizycznym”. Jakże przejmująco brzmi dziś ten głos Opackiego, który mówi Wyce o sercu pękniętym w sensie fizycznym... Kończy się cała polemika ucznia z nauczycielem przekroczeniem pewnej inercji interpretacji „nauczycielskiej” właśnie, która zbrojna w tajniki „roboty warsztatowej” rzuca wyrok: „banał”, na co Opacki odparowuje: „formuła ta nie tylko przestaje być banalna, ale wydaje się w swojej opalizacji znaczeń wręcz znakomita!”

Ten gest powtarza się zawsze w konkluzji procesu interpretacji.

Czy chodzi o „wierszyk” Brzechwy: „Jakże gorzki i jakże nieprosty okazał się ten wiersz, co na początku tak naiwnie i »śpiwnie« wyglądał [...]”, czy o wiersz Tuwima: „Od tej strony odczytany wiersz [...] staje się utworem dotykającym centralnych problemów egzystowania jednostki w świecie zinstytucjonalizowanej »wspólnoty«”, czy o wiersz Lechonia: „Tu dopiero pełniej można docenić poetyckie wyrafinowanie i mistrzostwo konstrukcyjne tego wiersza. [...] Znakomity, mistrzowski wiersz”? Wiersz, dodajmy, nie tylko nie dla — jak się najpierw zdawało — najprostszego czytelnika, lecz wiersz „potrójny”, o adresie zarazem narodowym, środowiskowym i ogólnoludzkim.

Wiersz naiwny i śpiwny zrobił się gorzki, żartobliwy poemacik dotyka centrum egzystencji, anegdotyczny bibelot okazał się „wierszem o relatywności ludzkiego przeżycia śmierci”, banał zaczął znaczeniowo „opalizować”. „To, co było tak dobrze rozpoznane — zaskakuje. To, co wydawało się tak trwałe — zmienia się. Jak odnaleźć w takim świecie pewność, jak ustabilizować sobie punkty orientacyjne?”

Te pytania, które może i powinien stawiać sobie czytelnik interpretacji Opackiego, zostały przez niego samego postawione na zakończenie lektury *Ballad i romansów*. Bez żadnej przesady można by powiedzieć, że jest to lektura, w której alegoryzuje się strategią samego czytającego, w takim sensie, w jakim o „alegoriach lektury” pisał Paul de Man. Ten podstawowy — ujawniony przez interpretatora — gest Mickiewicza jest także gestem tego stylu czytania, który doskonale się streszcza w scenariuszu *Ballad i romansów*: „Znany, rodzinny, prowincjonalny świat. I nagle — w jakimś swoim miejscu,

w jakimś migotliwym momencie czasu — taki nowy, taki nieznany, niespodziewany, jakby widziany po raz pierwszy! Inny.”

Ale ten sam gest jest także, by tak rzec, gestem historii, w którym wyraża się prawidłowość procesu historycznoliterackiego. Tak mówi Opacki o studiowanej przez siebie „sonetomanii” romantycznej, która: „Rozbiła tradycyjne formy szerokiej wypowiedzi poematowej. Rozbiła, wykorzystując [...] ich rozluźnienia i pęknięcia kompozycyjne”, ale zarazem „przyswoiła liryce rejony dotąd jej obce, zastrzeżone dla innych rodzajów wypowiedzi”.

Tak więc ów ruch, kierujący także poczynaniami interpretatora, ma dwie składowe: rozbicie oswojenia i przyswojenie obcego. Ciągłe przecież ta dokonująca się na naszych oczach przemiana, w której swojskie traci tożsamość, a obce, inne, ulega przyswojeniu, może budzić wątpliwość. Tak bowiem wielki bywa rozziw pomiędzy fazami procesu historycznego, procesu wewnątrzfikcyjnego świata, procesu interpretacyjnego wreszcie.

Na pytanie: „jak odnaleźć w takim świecie pewność?”, zamykające lekturę *Ballad i romansów*, Opacki odpowiada, że w grę wchodzi zasadniczy problem epistemologiczny. Ten problem zawiera się dla nas w pytaniu, które — myśląc o *Odkrywaniu innego* — postawił Jacques Derrida (tu i dalej w przekładzie M.P. Markowskiego): „Odkrycie czy wytworzenie?”

Sięgnę do jeszcze jednego przykładu, może najbardziej spektakularnego, na tyle ważnego dla samego autora, by posłużyć mu za formułę tytułową dla jego książki teoretycznej: *Odwrócona elegia*. W tej analizie wiersza Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona* jest jeden moment, w którym skupia się, jak w soczewce, całe postępowanie interpretacyjne, demonstrujące jak „»Mowa elegii« zmienia się w »mowę ody«”, co okazuje się — mówiąc słowami Opackiego — „generalną zasadą”, „gestem semantycznym”, sterującym wszystkim, co się w wierszu dzieje. Słowacki dokonuje odwrócenia języków: w miejsce, gdzie stosowny byłby język ody (pośmiertna legenda cezariańska), mówi elegijnie, tam, gdzie powinna zabrzmieć elegia („proch”, „popiół”, „nicność” doczesnych szczątków), pobrzmiewa oda. W tej zamianie języków (konwencji gatunkowych) zapisało się przekształcenie legendy Napoleona z cezariańskiej w mesjanistyczną.

W tej lekturze moment skupiający, jak w soczewce, całą interpretację stanowi obserwacja nader w swej szczegółowości techniczna, mówiąca o tym, że owo przejście międzygatunkowe w wierszu Słowackiego da się uchwycić namacalnie, dotknąć niejako, tam, gdzie powtórzenia równoległe (anafory segmentujące długie wersy elegii) przechodzą w powtórzenia szeregowie (poszarpana nieregularność wersu ody).

Moment to rozstrzygający dla odkrywania innego, dla inwencji innego, który jest stawką interpretacji, moment rozstrzygający pytanie Derridy: „Odkrycie czy wytworzenie?” Artykułuje go Opacki najlepiej w studium o Leśmianie: „To sama poezja w sposób niejako »oczywisty« winna manifes-

tować zjawisko, które badaniu się poddaje [...] W takiej bowiem tylko sytuacji badacz może być względnie pewny, że nie przeprowadza argumentacji »na siłę«, że nie bada zjawisk [...], które nie poezja jemu, ale on poezji narzucił.”

Oto więc dwa bieguny zdarzenia interpretacji, zdarzenia rozbijającego oswojenie tego, co swojskie, i przyswajającego to, co inne: biegun wewnątrz-poetycki — namacalność gestu semantycznego, niczym „ślądu ręki śmiertelnej”, i biegun zewnątrz-poetycki — zanurzenie w kulturze, w całej złożoności kulturowych konwencji. Inność bowiem oznacza dla interpretatora także inne ukształtowanie wyobraźni, które trzeba drobiazgowo rekonstruować, jeśli chce się usłyszeć, co poezja mówi. Jak w przypadku Lechonia: „Tyle skojarzeń — w tak krótkiej chwili! Diagnoza nie nasuwa wątpliwości: to wyobraźnia zmatrycowana przez narodową mitologię aż do granic »odruchu warunkowego«, zautomatyzowana, działająca jak zaprogramowany mechanizm.” Inaczej mówiąc, zdarzenie interpretacji może się przydarzyć tam, gdzie „ogólne konwencje kulturowe łączą się bezpośrednio z drobnymi szczegółami konstrukcyjnymi poetyckiego tekstu”.

Ale nie uda nam się sztuki interpretacji Opackiego zamknąć w jednoznacznej, przyciasnej formule. Z pozoru, a świadczą o tym liczne już podawane przykłady, najbliższe tej sztuce jest postępowanie polegające na zanurzeniu rzekomo oswojonego tekstu w kąpiel kulturowej, która niczym kąpiel fotograficzna „wywoła” niewidoczne wcześniej ślady innego, kąpeli kontrolowanej przez ów „zegar”, mający za wskazówki „drobne szczegóły konstrukcyjne”. Najsłynniejsza może interpretacja Opackiego burzy jednak takie wyobrażenie o technice, o *techné* jego działania.

Niesłychany przebieg ma owa klasyczna już analiza wiersza, która wyszła spod pióra Opackiego, przeznaczona do kanonu interpretacji polskiej liryki (legendarnej antologii *Liryka polska*) i zajmująca zresztą w tym kanonie należne miejsce. To, co wniosła ta interpretacja, stało się pewną nadwyżką odtąd obowiązującą w lekturze wiersza Tuwima *Zadymka*. Odwołując się do analiz Opackiego, Henryk Markiewicz pisał, że jeśli o wierszu Tuwima mówimy tylko jako o utworze „o bezwładzie woli, bezcelowości działania, bezsensowności egzystencji”, „jeśli pomijamy całą grę semantyczną, uruchomioną w tym wierszu na polach znaczeniowych »snu« i »śniegu«, »zasypywania« i »usypiania«, nastrojotwórczą rolę paralelizmów składniowych, monotonnego anapestu itd. — to tracimy znaczną część potencjału znaczeniowego zawartego w tym utworze.” „[...] wyłania się z tekstu całość semantyczna tak bogata i skomplikowana, a przy tym nadzwyczaj naładowana emocjonalnie i wyposażona w zdolność do wywoływania u odbiorcy skojarzeń obrazowych — że już nieprzywiedlna do języka dyskursywnego.”

W istocie, analiza Opackiego nie podąża raczej w stronę „całości”, „bogactwa” semantycznego, a nawet „semantyczności” w ogóle! Píše tnący skal-

pelem interpretator (jego własne określenie: „Weźmy pod skalpel takie zdanie”): „Nie w sensach słów należy upatrywać sedna utworu — wszak zbyt wiele w tym wierszu uczyniono, by sensory te się mieszały.” Opis procesów wierszotwórczych, określonych przez Opackiego chłodno jako „spreparowanie”, akcentuje ich swego rodzaju samobójcze ukierunkowanie. „Tak spreparowane tworzywo językowe poczyną się zlewać, zatracać wewnętrzne zróżnicowanie, tworzyć jednolitą, bryłową magmę.” Szyk „wytrącający możliwość oczekiwania”, ów szyk „unicestwia napięcie składniowe”; „połączenia słowne upodobniają pojęcia, zacieraają między nimi granice”; tworzywo słowne spełnia rolę „barwy zacierającej”; „umonotonnia wiersz”; „wyrazistość słów, pokrytych jednolitym woalem upodobnień, zostaje w dużej mierze zatarta”.

Te zdumiewające spostrzeżenia, które wywołują w wyobraźni czytelnika figurę jakiejś wymazującej sensory, wymazującej semantykę poetyckiej szmaty, co zaciera barwy, zamazuje kształty, niweczy różnice, prowadząc do „bryłowej magmy”, breji, plamy, te spostrzeżenia prowadzą w końcu do konkluzji o zdecydowanie ontologicznym charakterze. Jakże — chciałoby się powiedzieć — uderzające jest powinowactwo tej interpretacji z wątkami wymazującej sensory gąbki w poezji Ponge’a w *Signéponge* Jacquesa Derridy!

Powiada Opacki, że słowa w wierszu Tuwima „poczynają zatracać zdolność wyrazistego komunikowania — upodobnione, nierozgraniczone wyraziście w toku mowy”. Wywód interpretatora zatrzymuje się w momencie, w którym zachwianiu ulegają jego teoretyczne podstawy. Skoro sensory zostały wymazane, nie mogą służyć komunikowaniu. „Nie one więc stanowią główne narzędzie komunikacji. A co nim jest? Jakim językiem — jeśli nie językiem słów — posługuje się ten wiersz jako naczelnym instrumentem komunikowania?”

Choć niezachwiane jest przekonanie o komunikacyjnej naturze poezji, czujemy, jak bardzo blisko ociera się ta analiza o podważenie własnych założeń! Ten dramatyczny moment, dziś powiedzielibyśmy: ten moment dekonstrukcji, zostaje — mówiąc językiem muzycznym — wytrzymany. Analiza ustaje, interpretator zamienia się w historyka artystycznych doktryn — sięga po artykuł skamandryckiego krytyka, stanowiący „wielką rozprawę z teorią i praktyką poetycką Awangardy”. Z wielości tekstów i faktów historycznych wyłania się opozycja dwóch teorii poezji: awangardowej — wspartej na metaforze, i skamandryckiej, której figurą jest rytm. Opacki przywołuje samego Tuwima, który bagatelizuje semantyczny wymiar poezji na rzecz „dwuwymiarowej płaszczyzny glosolalicznej”; „teoria to przejawskrawiona” na potrzeby konfrontacji z awangardą — konkluduje Opacki.

Ale — wracając do wiersza — swoich dotychczasowych obserwacji nie odwołuje i nie łagodzi, nie pozbawia ich owego „przejaskrawienia”. Przeciwnie! Dla udobitnienia krótko je powtarza. I dalej prowadzi drobiazgową, „muzykologiczną” analizę rytmiczności wiersza, konsekwentnie asemantyczną.

Tak! Zachowuje się wobec wiersza Tuwima, jakby za dobrą monetę przyjmował jego zasadę „glosolaliczną”. Interpretuje więc „tekst” Tuwimowski jak tekst muzyczny: odnajduje jego dominującą „figurę rytmiczną” i ją — wykorzystując metaforę — wtórnie nasemantyzowuje. „Rytm poczyną mówić. Mówić o energii i jej wygasaniu. O przechodzeniu ognia w popiół. O beznadziejności, w której wygasa nadzieja. O wybuchach, pogrążających się w monotonii. O ośpieniu.”

Ale mówiąc to, co podpowiada mu rytm, mówiąc to, co „rytm poczyną mówić”, interpretator skazany jest na to, żeby powiedzieć za mało. Bo — powtórzmy za Markiewiczem — mówiąc w odniesieniu do tego tekstu „o bezwładzie woli, bezcelowości działania, bezsensowności egzystencji” i pomijając grę znaczeniową wiersza, „tracimy znaczną część [jego] potencjału znaczeniowego”. Wkłamy się tu w sprzeczność wyraźną: sensy nie są narzędziem komunikowania w tym wierszu, owym narzędziem jest rytm, ale gdy „rytm poczyną mówić”, to, co mówi, z konieczności przełożone przez interpretatora na komunikację, zaczyna odejmować mu „znaczną część potencjału znaczeniowego”. Jeśli wierzyć Markiewiczowi, każda próba przekładu rytmu zbudowanego na zamazanych sensach wiersza na nowe sensy, które wnosi rytm, kończy się nie wzbogaceniem, ale zubożeniem.

Opacki konkluduje, że rytm komunikując swój nieprzekładalny przekaz, semantyzuje od nowa słowa, ale — dopowiedzmy — innym już trybem, który nazywamy tutaj muzycznym, takim więc, który przy próbie przekładu na sensy uruchamia dopiero co wskazany mechanizm samozubożenia.

Analiza zawiesza komentarz, przypominając o historii, o najbliższych kontekstach (rok 1936, *Wolność tragiczna* Wierzyńskiego), z uporem powtarzając: „Wszystkie te treści wiersz wypowiada głównie rytmem”. Nie spodziewaną pointą jest nagle objawienie, wyrosłe jakby z echolalii czy z Tuwimowskiej „glosolalii”. Opacki powtarza ostatnie słowo: „Rytmem anapestu”, po czym przypomina, że była to miara, z której w tragedii korzystał chór, „komentując w końcowej wypowiedzi znaczenia wygasłego już konfliktu”. Ten zamykający interpretację gest intertekstualny „mówi”, że sensem rytmu może być, tak naprawdę, inny rytm, odsyłając więc od rytmu do rytmu, owa mowa rytmu („rytm poczyną mówić”, „treści wiersz wypowiada głównie rytmem”) mówi i nie mówi zarazem, inicjując jakąś inną komunikację, której punkt wyjścia stanowi owo zacieranie sensu, owa „zadymka” sensu, owa szmata wymazująca sensy, tak dobitnie i dramatycznie wyoperowana „skalpelem” Opackiego.

Przypominam: dramatyzm interpretacyjnego wywodu Opackiego bierze się również stąd, że moment rozpoczęcia pracy interpretacji musi być momentem przezwyciężenia inercji nie tylko pospolitego czytelnika, ale także samej dyscypliny naukowej, jeśli pojmować ją jako *techné*. Technologizacja inwencji prowadzi bowiem do odkrycia nie innego, lecz tego samego. „Oto do czego

zmierzają wszyscy politycy nauki i kultury nowożytnej, próbujący [...] programować odkrycia. Margines nieprzewidywalności, który zamierzają pochłonać, pozostaje tożsamy z obrachunkiem, z tym, co daje się skalkulować." Tak pisze Derrida. A tak o tym samym pisze w trakcie procesu interpretacyjnego Opacki: „Wiersz rośnie w cenie, gdy okazuje się, że zawodowe ambicje jego »nadawcy-rytmizatora« wykraczają ponad ambicje prostaczka-perkusisty, wybijającego tzw. »rytm« pod ludowe skrzypki. A tu groziło i takie odczytanie: nic bowiem ludowości bliższego, jak trocheiczny ośmio- i sześćzłogłoskowiec, »kataryniarza jedyny«, przedmiot umiłowania wspólny dla ludu i »malusińskich«." Znów oddajmy głos Derridzie: „Wychodzi on od prawdopodobnego określenia ilościowego i pozostaje, można by rzec, w tym samym porządku i w porządku tego samego, gdzie nie ma miejsca na jakiegokolwiek zaskoczenie. To właśnie nazywam odkrywaniem tego samego." Nie chcąc odkrywać tego samego, lektura musi się zacząć od prawdziwego kryzysu, jakiemu podlega status interpretatora, bo — jak zdaniem Derridy — „inwencja dokonuje zakwestionowania wszelkiego statusu". Ale odkrywanie innego to nie po prostu zaprzeczenie odkrywaniu tego samego, chodzi o nadejście innego, do którego trzeba się przygotować. Jeszcze raz Derrida: „Należy się jednak odpowiednio do tego przygotować, albowiem bierność, pewien szczególny rodzaj zrezygnowanej bierności, dla której wszystko powraca do tego samego, nie jest już do przyjęcia. Umożliwienie nadejścia innego nie oznacza inercji gotowej na byle co." Inaczej mówiąc, nie jest warunkiem odkrywania innego wyzbycie się wszelkiej kompetencji, pozbawienie się możliwości, jakie daje *techné*. Paradoks odkrywania innego polega na tym, że inwencja kwestionuje wszelki status, ale i „bez statusu nie byłoby żadnej inwencji". „Inwencja bowiem nigdy nie może być całkowicie *prywatna*, skoro jej status jako inwencji, jej świadectwo lub patent — jej jawna, otwarta, publiczna identyfikacja powinna być potwierdzona i zatwierdzona."

Odkrywamy bowiem innego dla siebie, ale odkrywamy zarazem siebie innego, odkrywamy jednak nie tylko dla siebie, ale i dla innych. Interpretacja wkleja nas w wielopiętrową komunikację, w której nie my stanowimy centrum. To Opacki lubi podkreślać, że nie interpretator jest w procesie odkrywania najważniejszy, lecz ów proces rozgrywa się pomiędzy dwoma innymi: poetą i czytelnikiem. Interpretator więc pełni tu niejako funkcję usługową, powodując skuteczne „zderzenie" dwóch wyobraźni: poetyckiej i czytelnicznej, zderzenie będące zarazem właśnie owym zdarzeniem interpretacji. Ale, zdaje się, naruszenie trójporozumienia: poeta — interpretator — czytelnik oraz uznanie dominacji jednego z nich powoduje zachwianie równowagi, a w konsekwencji uniemożliwia zdarzenia lektury. Tak postrzega Opacki swoisty „kult odbiorcy", jaki zdominował sporą część badań literackich: jeśli w tekście jest tylko to, co wkłada w niego odbiorca, lektura przestaje być inwencją, jest odkrywaniem tego samego. Podobną uzurpacją byłaby nauka zapominająca swoich przede

wszystkim dydaktycznych (a przeto służebnych) zobowiązań. Dlatego to, co naukowe, musi być w pewnym sensie pozostawione na zapleczu interpretacji, tylko bowiem sztuka interpretacji pozwala odkryć w sobie kogoś innego. Akt interpretacji stanowi zdarzenie, wstrząs, kryzys, gdy nauka zmierza do stabilizacji, tabelaryzacji wiedzy. Ale w końcu poeta, którego przestaje się czytać, przestaje interpretować, który ulega oswojeniu, nie jest już dłużej innym, przestaje być poetą. Potrzebuje interpretatora...

Pisał inny nauczyciel z innego pokolenia polonistów, sędziwy Stanisław Pigoń: „A plony? Cóż plony! Wedle stawu grobla. Plony szczerze mnie cieszą u innych. Bez krzty zawiści. Kiedy czytam książki i studia np. Błońskiego, Opackiego, raduję się w sercu chlubnymi perspektywami naszej polonistyki.” W tej pochwie Profesor Opacki rozpoznałby na pewno jakąś prawdę o swoim własnym stosunku do innych.